

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinzeRevue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma**60 | 2010****Varia**

Laurent Garreau, *Archives secrètes du cinéma français (1945-1975)*Préface de Jacques Rigaud. Paris, Presses Universitaires de France, 2009
(Collection « Perspectives critiques »), 347 p.**Rémy Python**

**Édition électronique**URL : <http://journals.openedition.org/1895/3897>

ISBN : 978-2-8218-0982-6

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2010

Pagination : 201-207

ISBN : 978-2-913758-61-2

ISSN : 0769-0959

Référence électroniqueRémy Python, « Laurent Garreau, *Archives secrètes du cinéma français (1945-1975)* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 60 | 2010, mis en ligne le 01 mars 2013, consulté le 23 septembre 2019.URL : <http://journals.openedition.org/1895/3897>

Ce document a été généré automatiquement le 23 septembre 2019.

© AFRHC

Laurent Garreau, *Archives secrètes du cinéma français (1945-1975)*

Préface de Jacques Rigaud. Paris, Presses Universitaires de France, 2009 (Collection « Perspectives critiques »), 347 p.

Rémy Pithon

RÉFÉRENCE

Laurent Garreau, *Archives secrètes du cinéma français (1945-1975)*, préface de Jacques Rigaud. Paris, Presses Universitaires de France, 2009 (Collection « Perspectives critiques »), 347 p.

- 1 La censure cinématographique en France a fait couler beaucoup d'encre, tant dans la presse généraliste que dans les revues spécialisées, lorsqu'un film précis était frappé d'une mesure d'interdiction ou de coupures importantes. Et ces débats ponctuels ont fourni la matière à diverses analyses plus ou moins synthétiques, dont quelques-unes parmi les plus solides sont intégrées dans des travaux plus vastes, d'orientation soit historique soit juridique. Ce que Laurent Garreau a entrepris est méthodologiquement assez différent, puisqu'il part des dossiers d'archives pour étudier les mécanismes de la censure, les règles de son fonctionnement, et les diverses personnalités qui y ont joué un rôle important. D'autre part, il a choisi de se limiter aux trois décennies qui suivent 1945, compte tenu de « la place cruciale prise par le cinéma au lendemain de la Seconde Guerre mondiale », affirme-t-il étrangement dans son *Introduction* (p. 18), comme si cette importance n'était pas déjà évidente dans les années 1930, et même auparavant.
- 2 L'auteur a organisé la présentation de son ouvrage (qui est issu d'une thèse) selon une logique chronologique et film par film. Les cas de censure qu'il y signale et dont il rend compte ne font pas nécessairement l'objet de développements proportionnels à l'abondance et à la virulence des débats publics qu'ils ont provoqués. Ce qui ne l'empêche nullement de consacrer par exemple treize pages au cas de *la Religieuse*, qu'il définit comme « l'exemple français le plus connu de [son] objet d'étude » (p. 216), ce qui

n'est guère contestable. En revanche, on apprend avec intérêt que toute une série d'autres œuvres, qu'on n'imaginait guère sulfureuses, ont dû subir des coupures, la plupart du temps mineures, il est vrai, ou des modifications plus ou moins bénignes, tant au stade du scénario qu'après le montage. On est par exemple assez étonné de savoir qu'une commission de censure, sans doute particulièrement pointilleuse, a trouvé des éléments subversifs ou immoraux dans *Si tous les gars du monde* ou dans *le Costaud des Batignolles*.

- 3 Ce qui ressort à l'évidence de l'ouvrage, c'est le poids accablant du politique dans la censure des films. Dans l'immédiat après-guerre, au nom de l'esprit de la Résistance qu'ils représentent, ou de la faculté exclusive de parler en son nom qu'ils se sont arrogée, certains aristarques autoproclamés prétendent interdire tout film réalisé par un metteur en scène ou produit par une société qui, selon eux, n'auraient pas eu une attitude exemplaire sous l'Occupation. On sait à quelles interdictions aberrantes et à quels règlements de compte haineux a conduit ce critère de choix, les cas du *Corbeau* ou du *Diable boiteux* étant dans toutes les mémoires. Mais dès la fin des années 1940, ce sectarisme n'était plus tenable, et ce fut alors aux problèmes coloniaux de dominer les préoccupations des censeurs. La moindre allusion à l'Afrique du Nord, à Madagascar ou à la lointaine Indochine devenait dès lors périlleuse, à moins qu'elle ne s'inscrivît dans une entreprise de glorification de l'œuvre civilisatrice de la métropole ou qu'elle ne présentât de manière laudative les campagnes militaires en cours. Le cas emblématique est celui du *Bel Ami* de Louis Daquin (1955), dont les allusions aux aspects purement affairistes de la conquête du Maroc sont considérées par le ministre André Morice comme une utilisation de Maupassant « à des fins de désagrégation française » (p. 121), formulation qui, à elle seule, suffit à caractériser l'orientation idéologique dans laquelle le ministère de tutelle – c'était alors celui du Commerce et de l'Industrie – entendait confiner la commission de censure des films.
- 4 Cette obsession va perdurer, conséquence logique du retard pris par la France dans la prise de conscience de l'inéluctabilité de l'évolution du processus colonial. Mais elle n'est pas le seul principe directeur qui guide les censeurs. D'autres préoccupations transparaissent explicitement dans les commentaires justificatifs par lesquels la commission répond à certaines critiques ou à d'éventuelles questions. Elles se réfèrent très souvent au souci de préserver la morale, ce qui inscrit la pratique de la censure d'après 1945 dans le droit fil d'une tradition solidement ancrée, depuis les années 1920 au moins. Cela s'explique aisément : si les problèmes politiques ont pu varier entre 1920 et 1970, la tradition morale n'a guère évolué avant l'extrême fin de la période, tout comme le poids de l'autorité religieuse. Aussi voit-on fleurir des justifications de mesures d'interdiction, totale ou partielle, voire de simples coupures, telles que « caractère licencieux ou d'érotisme » (*Prisons de femmes*, p. 323) ou « perversité et [...] désordre intellectuel et moral » (*les Teenagers*, p. 327). Une des plus fréquemment invoquées est la volonté de mettre la jeunesse de France à l'abri des influences délétères ou des exemples pernicioeux, en particulier en instaurant des âges minimaux pour l'accès aux salles. Une autre préoccupation affichée par les censeurs est de ne pas aller à l'encontre des traditions culturelles françaises, qui ne sont d'ailleurs jamais clairement définies. Un membre de la Commission de censure ne mentionne-t-il pas, à propos d'*Un homme marche dans la ville*, « un langage plus réaliste que français » (p. 48) ... Le film sera interdit aux mineurs de moins de 16 ans, à cause de son caractère « morbide » et « déprimant » ; l'auteur de ces qualifications (Georges Huisman) retrouve, sans doute inconsciemment, le vocabulaire que les censeurs de l'automne

1939 avaient utilisé pour retirer de la distribution des films de Carné, de Renoir ou de Chenal.

- 5 On imagine aisément à quel arbitraire des critères aussi intrinsèquement confus ont pu conduire.
- 6 Tout cet arsenal administratif va se lézarder, voire s'effondrer, à partir des dernières années de la présidence de De Gaulle (la référence chronologique à un septennat n'étant pas une commodité de datation, mais un renvoi à un fait politique pertinent, en l'occurrence la perte de contact entre un dirigeant omnipotent, mais intellectuellement sclérosé, et une opinion publique en pleine effervescence). Tout s'est en effet passé comme si on n'avait pas compris à temps que des mesures de censure fondées sur une pratique d'un autre âge devenaient inopérantes et étaient perçues comme insupportables, à une époque où la décolonisation était achevée (bien ou mal...), où la télévision devenait beaucoup plus importante pour la formation de l'opinion que le cinéma (ce qui signifiait que c'était sur la télévision que le contrôle devait se resserrer), et où l'évolution très rapide des mœurs rendait grotesques certaines décisions de censeurs effarouchés et débordés. Avec la mort de Georges Pompidou, c'est toute une tradition remontant à l'époque de Raymond Poincaré ou de Maurice Barrès, elle-même héritière de celle de Louis-Philippe ou de Guizot, qui allait disparaître. Les priorités de l'activité de censure seront, sous Giscard d'Estaing, d'un autre ordre. Le livre de Laurent Garreau s'arrête donc à un moment qui constitue une coupure majeure.
- 7 On l'aura compris : l'intérêt éveillé par l'ouvrage est à la mesure de celui que suscite son sujet. D'autant plus qu'il permet de se repérer commodément dans le maquis administratif typiquement français que constitue l'organisation de la censure sous la Quatrième et les débuts de la Cinquième République. On retrouve, au fil des pages, les titulaires, certains épisodiques, mais d'autres obstinément récurrents, qui ont détenu les fonctions de ministres ou de secrétaires d'État successivement et alternativement chargés de la censure des films. Certains ont d'ailleurs laissé des traces dans la mémoire collective, ou dans celle des historiens (Jacques Duhamel, Yvon Bourges ou Alain Peyrefitte, par exemple, et bien sûr Malraux). Moins connus du public et de la postérité, mais nettement plus importants pour les décisions courantes, les membres des commissions de censure, dont certains qu'on est assez surpris de trouver dans ces fonctions (Louis Malle, Jean-Pierre Melville, Marcel Ichac ou Jean-Pierre Soisson, pour ne citer que ceux-là), et d'autres qui, par leur longévité ou par leur singularité, mériteraient qu'on leur consacrerait des travaux spécifiques, la plupart n'ayant pas la notoriété d'un Georges Huisman ou d'un Maurice Delépine. Dans ce domaine, la découverte la plus importante est celle du personnage très original, par ses opinions comme par la durée d'une carrière plutôt sinieuse, qu'a été Henry de Ségogne.
- 8 Les réserves que suscite le livre de Laurent Garreau ne relèvent donc pas de son contenu global, malgré quelques incongruités de détail. Elles sont d'ordre rédactionnel, ce terme étant pris au sens large. Le lecteur éprouve, dès les premières pages, la curieuse impression d'avoir entre les mains un livre incomplet, dont il serait presque tenté de vérifier la pagination pour s'assurer qu'il n'y manque pas un cahier par-ci par-là. On aurait par exemple attendu un chapitre introductif un peu développé, qui définirait et délimitait clairement le sujet étudié, par rapport à la littérature déjà existante, qui décrivait exactement les archives dépouillées, qui en précisait la localisation et les problèmes spécifiques. Or on ne trouvera que quelques éléments d'information dispersés au fil des chapitres, l'essentiel étant bizarrement colloqué aux pages 140-150,

à la suite de quelques lignes consacrées au *Feu dans la peau*. Et on a la surprise de ne découvrir qu'à la fin de l'exposé chronologique (p. 271), à propos de l'accès aux archives et des choix à faire parmi les dossiers, quelques considérations, qui ne sont certes pas très originales, mais qui témoignent au moins d'une conscience claire des problèmes. D'autre part le lecteur compte évidemment que, comme il est d'usage dans un ouvrage conçu selon les règles éprouvées de la recherche scientifique, des éléments d'information essentiels vont figurer dans les pages consacrées à la bibliographie, qui devraient logiquement commencer par les « sources manuscrites » et les « sources imprimées ». Déception : il n'y pas de bibliographie. Certes on trouve, dans les notes infra-paginales, des références aux travaux essentiels (ceux de Jean Bancal, ceux de Paul Légli, ou ceux, tout récents, d'Albert Montagne, etc.) et aux articles de revues publiés à l'occasion de débats publics sur telle ou telle interdiction ponctuelle d'un film. Mais ce qu'on attend des données bibliographiques afférentes à une étude scientifique, c'est autre chose, qui soit plus systématique, plus complet, et surtout critique.

- 9 On en est aussi réduit à supposer, faute de renseignements précis, que le dépouillement des archives du CNC a été systématique, pour la période étudiée. Encore aimerait-on en être sûr, l'ouvrage ne se référant qu'à un nombre limité de cas, soit dans l'étude organisée chronologiquement, soit dans le *Dictionnaire de films censurés* (il faut bien lire *de films* et non *des films*, ce qui exclut toute ambition d'exhaustivité ; mais là encore, on ne sait pas quels ont été les critères de choix). Il aurait donc été bien utile de savoir quelle proportion des dossiers examinés ont été mentionnés dans le texte, quand ce ne serait que pour apprécier la représentativité des cas retenus. Et il est également plutôt frustrant pour le lecteur – qui se demande souvent s'il n'a pas lu trop distraitemment – d'avoir le sentiment que certains enchaînements, pourtant nécessaires, ont été comme coupés au montage, et que certaines informations utiles, que la logique eût exigées à un moment déterminé de la présentation chronologique, ont été omises. Omises ou oubliées ? On en vient assez rapidement à envisager une explication simple : tout se passe comme si le livre publié aux PUF avait été le résultat d'un processus de contraction au cours duquel il aurait fallu faire un nombre croissant de sacrifices, sans doute douloureux, pour arriver à une norme quantitative préexistante et impitoyable ; et qu'au cours de ce processus, l'auteur, peut-être pressé par des délais rédactionnels, eût travaillé trop hâtivement, repris des passages entiers de la thèse qui a été à l'origine de sa publication, mais coupé d'autres, sans re-rédiger paragraphes et liaisons qui eussent été nécessaires pour le lecteur « innocent ». Mais alors, pourquoi ne pas avoir par exemple abrégé les considérations redondantes sur le sujet-bateau « jeunesse et médias » (pp. 55-65 et pp. 156-159), ou sur le rôle, archi-connu, des censures parallèles, notamment religieuses ? Sacrifice pour sacrifice, n'eût-il pas mieux valu s'en tenir strictement à ses sources ?
- 10 Il est normal que, dans un ouvrage de l'ampleur de celui de Laurent Garreau, le lecteur pointilleux trouve un certain nombre d'éléments de détail qui ne convainquent pas. La plupart sont trop insignifiants pour être mentionnés ici. Nous nous limiterons à en mentionner deux qui nous semblent plus importants. Le premier concerne le mécanisme de la pré-censure (pp. 53-55), que l'auteur évoque à propos de *la Mort de Belle* (1961), pour ensuite revenir sur un projet de film présenté dix ans plus tôt par Jean Grémillon, sur un scénario d'Albert Valentin, *Caf' Conc'*, que la censure refusa pour des motifs essentiellement administratifs, accusant le producteur Claude Colbert de chercher à tourner systématiquement la loi ; certes Laurent Garreau discerne bien des motifs politiques à cette interdiction totalement arbitraire, mais il établit un parallèle

avec l'épuration de 1944-1945, ce qui pourrait éventuellement s'appliquer – bien injustement d'ailleurs – à Albert Valentin, mais en aucune manière à Grémillon ; il suffit en revanche de connaître tant soit peu la fin de la carrière de ce dernier pour deviner qu'en l'occurrence, c'était le sympathisant communiste qui était visé. Le second porte sur Claude Chabrol, dont il paraît bien difficile d'admettre qu'il n'est encore, lorsqu'il tourne *les Cousins*, que « l'un des précurseurs de la "Nouvelle Vague" » (p. 292), alors qu'il en apparaît depuis son film précédent comme l'un des représentants emblématiques ; et on est encore plus surpris de ne trouver, dans le résumé et les extraits du débat à l'Assemblée nationale suscité par *les Cousins*, dénoncé comme « systématiquement amoral », présentant « une bande de dévoyés de tous âges », et coupable d' « intoxication morale » (pp. 290-291), aucune mention des aspects politiques de l'œuvre, où les références à l'idéologie nazie sont présentes dans les images, dans la musique et dans les dialogues, au moins à titre de provocation ; n'en a-t-il pas été question lors de l'examen par la censure, ce qui mériterait au moins qu'on s'en étonnât ? ou cet aspect n'a-t-il pas été retenu par l'auteur, ce qui demanderait à être justifié ? Impossible de le savoir.

- 11 Voilà qui nous ramène aux défaillances rédactionnelles déjà signalées. On en retrouve, dans divers passages, les effets pervers, parfois gênants pour la compréhension, parfois énigmatiques, et parfois divertissants : *la Vie est à nous* classé hâtivement parmi les films d'origine soviétique (p. 75, n. 1), *Manèges* parmi ceux qui présentent « des images de trop grande misère ou de révoltes des classes ouvrières » (p. 75, n. 2) ; un résumé de *la Jument verte* inexact par excès de concision (p. 139, n. 2) ; un rappel des vicissitudes de la carrière d'*Un chant d'amour* dont la chronologie est incompréhensible, et, dans les mêmes pages, l'annonce, à propos de *Polissons et galipettes*, de renseignements qui ne viendront jamais (pp. 260-261). On peut penser qu'une relecture attentive eût permis de corriger ces maladroites. Tout comme les incorrections de nature lexicale : l'emploi erroné du terme « iconographie » (« l'abîme qui sépare l'écrit de l'iconographie », p. 324), l'étrange qualification de « censeur *sine die* » (p. 161), ou l'affreux anglicisme « ceux qui supportent le film » (p. 48), par exemple. Certaines cependant sont savoureuses, comme, malgré l'horreur du sujet évoqué, cette « scène de torture au moyen du film électrique » (p. 315), signe peut-être d'une cinéphilie impénitente ; ou encore, dans une fantaisie verbale si surprenante qu'elle défie le souci de signifier, deux passages (pp. 104-105) concernant *le Plaisir* : « des dames y [= dans *la Maison Tellier*] consternent les messieurs et le beau monde », et « le "coup d'arrêt" à la spécialisation Max Ophuls, me paraît inopportun » (déclaration d'un membre de la Commission, dont Laurent Garreau semble être seul à comprendre le sens, si tant est que la citation soit exacte). Quant à décréter « suggestifs » les titres de *Mam'zelle Nitouche* et de *Papa, maman, la bonne et moi* (p. 110), ne serait-ce pas le symptôme d'une contamination due à une consommation excessive de dossiers de censure ?
- 12 Signalons enfin que la lecture de l'ouvrage nous a réservé un moment – hélas trop bref – de fierté patriotique, à la mention (p. 52 et dans l'*Index*) de *Manouche* parmi les films dont la censure française a eu à s'occuper. Comme, à notre connaissance, il n'existe aucun film français de l'époque qui porte ce titre, cela semble indiquer que le *Manouche* de Fred Surville (Suisse, 1942) aurait été distribué en France après la guerre, ce que les meilleurs spécialistes ignoraient jusqu'ici (Voir Hervé Dumont, *Histoire du cinéma suisse. Films de fiction 1896-1965*. Lausanne, Cinémathèque Suisse, 1987 – fiche n° 190). Mais alors comment expliquer l'allusion au « tact » avec lequel est traitée une scène d'« attaque d'immigrants juifs par des pillards nomades arabes » (p. 52, n. 1) ? En effet, dans

l'insignifiante blquette de Surville – sans rapport avec la communauté tzigane... – dont l'action se déroule pour l'essentiel à Lausanne, ni Pierre Dudan ni Yva Bella n'affrontent des aventures de ce genre. Il faut se rendre à l'évidence : le public français n'a pas découvert à l'époque ce nanar helvétique, et Laurent Garreau se réfère ici à la *Manon* de Clouzot, le prénom de l'héroïne éponyme étant réduit à un diminutif dont on peut douter que l'abbé Prévost l'eût apprécié.

- 13 Broutilles que tout cela ! Malgré ses défauts d'ordre formel, ce livre vaut surtout par la richesse de son information, et par son souci constant de dresser des lignes directrices cohérentes dans une masse de débats et de décisions aussi foisonnantes que confus. Par-delà les tentatives de la censure, ou plutôt des censures, de réduire au silence certains, et d'influencer le discours de quelques autres, c'est tout un pan de l'histoire politique, mais aussi, et surtout, de l'histoire culturelle des années de l'après-guerre qui s'éclaire un peu mieux, à une époque où le cinéma pèse lourd dans la formation de l'opinion et dans la structuration des mentalités collectives.